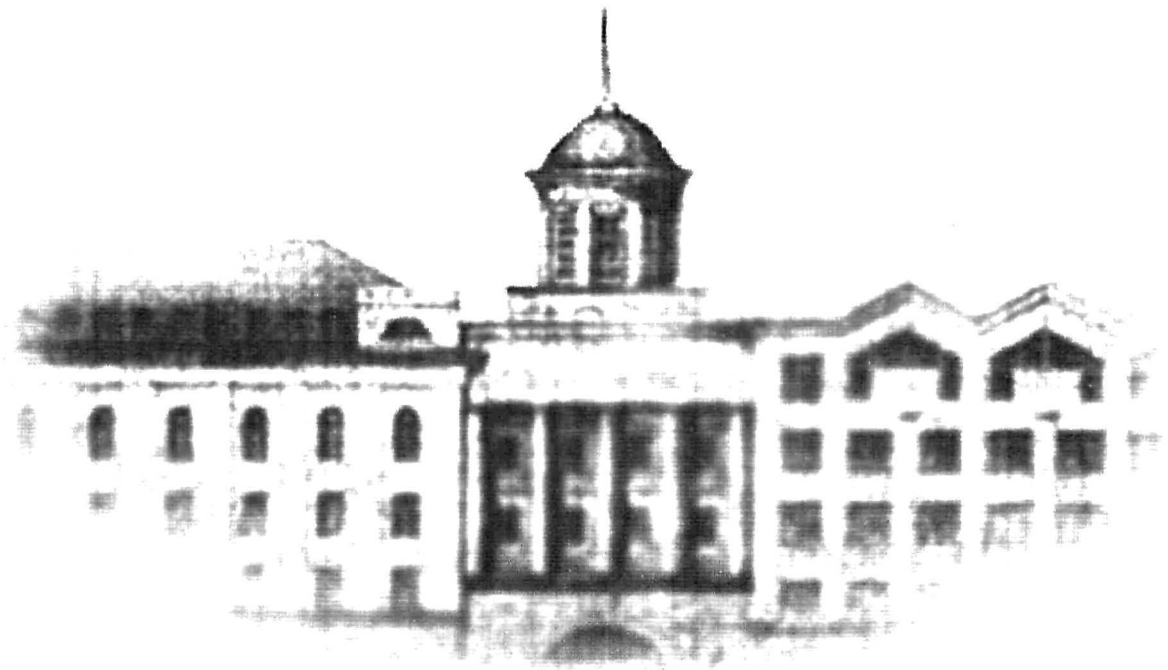


ISSN 1810-5505

ВЕСТНИК

Удмуртского университета



Серия СОЦИОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ

№ 3

2006

Редакционный совет

Н.С.Ладыжец (гл. редактор), О.Г.Баранова (отв. редактор),
С.Ф.Сироткин (зам. отв. редактора), Л.М.Клименко (отв. секретарь), Л.И.Донецких,
В.К.Кельмаков, Л.Л.Макарова, В.В.Матвеев,
В.В.Пузанов, Н.А. Розенберг, В.И.Стурман, Е.Л.Тонков,
Е.В. Харанжевский, В.Н.Яковлев

Редакционная коллегия серии

"Социология и философия"

Н.С.Ладыжец (отв. научный редактор), В.Л.Круткин, Л.Н.Ляхова,
М.Н.Макарова (научные редакторы),
Е.А. Девятков (отв. секретарь)

Редакционно-издательский отдел

426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп.4, телефон: 8 (3412) 75-
57-44

<http://v3.udsu.ru/item-ipspub/meth-v/obj-09657.html>

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бушмакина О.Н.</i> Конструирование дискурса воображаемого сообщества в современной философии	3
<i>Соловей И.В.</i> Дискурсивная стратегия ортодокса: проблема объективации политического мира	12
<i>Дерябин М.Л.</i> Самореференция социальной реальности в социальном дискурсе	22
<i>Ильина Н.Б.</i> Способы виртуализации социального дискурса	26
<i>Федорова О.Г.</i> Тест как форма сообщения в коммуникативном дискурсе постмодерна	35
<i>Круткин В.Л.</i> Пьер Бурдьё: фотография как средство и индекс социальной интеграции	40
<i>Макарова М.Н.</i> Реализация основных типов воспроизводства образовательного потенциала в современном обществе	56
<i>Санникова О.В., Меньшиков И.В.</i> Проектирование содержания гуманитарного образования: концептуальный и методологический аспекты	68
<i>Морозова Е.В.</i> Ценностные ориентации в проекции формирования физической культуры студенчества	77
<i>Шилыева В.И.</i> Заочное высшее профессиональное образование в малых городах в условиях перехода к рыночным отношениям	82
<i>Полищук М.А.</i> Образовательные стратегии выпускников школ г. Ижевска (по результатам социологического исследования)	88

<i>Кардинская С.В.</i> Конструирование «воображаемых сообществ»: национально-культурные объединения Удмуртии	104
<i>Закирова Р.М.</i> Этнонационализм в условиях глобализации общества: региональный аспект (на примере Удмуртии).....	114
<i>Ляхова Л.Н., Галанина Н.В.</i> Проблемы объективных законов истории в исторической науке	127
<i>Борисова О.А.</i> Ускользающая идентичность или анализ категории «идентичность» в рамках структурно-конструктивистского подхода..	141
<i>Борисова О.А.</i> Конструирование идентичности в гендерном дискурсе...	148
<i>Щучинов О.С.</i> Властные аспекты нормативных сексуальных практик в женской интерпретации российской культуры сексуального взаимодействия.....	155
<i>Щучинов О.С., Казанцева С.К., Орехова Н.А.</i> Сексуальная измена как фактор дестабилизации парных отношений.....	173
<i>Дойникова Ю.В.</i> Поведенческие стратегии в период конфликтного внутрисемейного взаимодействия: гендерный аспект.....	183
<i>Крылова О.В.</i> Пределы сексуальности в постмодернизме.....	193
<i>Рупасов Н.Ю.</i> Тренинговая социология города: от описательного знания к разработке социальных технологий.....	199
<i>Разина Ю.Н.</i> Автономия субъекта самоуправления.....	212
<i>Ладыжсец Н.С.</i> Проблемы конкурентного развития и коммерциализации академических ресурсов университетов.....	219
<i>Студенческие работы ФСФ 2005</i>	230

УДК 1/14:316.61 (045)

В.Л.Круткин

ПЬЕР БУРДЬЕ: ФОТОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО И ИНДЕКС СОЦИАЛЬНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

В статье анализируется понимание фотографии в социальной теории Пьера Бурдьё, ее функций в системе социальных институтов, место фотографии в иерархии культурных практик и значение фотографического опыта для визуальных исследований в социальной антропологии

Ключевые слова: социальная репрезентация, визуальная антропология, фотографический опыт, повседневность и ее образ, освящение семейной интеграции, легитимизация в культуре.

Став массовой практикой, а не просто досугом состоятельных людей, фотография в XX в. нашла себе широкое применение, именно оно во многом изменило облик культуры. Но то, что легко входит в массовую повседневную практику, непросто становится предметом научной рефлексии – повседневность любит скрываться.. «О фотографии можно сказать, как Гегель сказал о философии: никакое другое искусство или наука не подвергались такой степени пренебрежения, включая предположение, что можно быть специалистами в этом деле без особых хлопот», писал П.Бурдьё [1. Р.5].

Как отмечает В.В. Семенова, хотя «фотография появилась примерно в одно время с социологией, однако использование фотографий как источника социальной информации так и не стало популярным. Миллионы фотографий делаются каждый год и становятся достоянием альбомов, но социологи не испытывают особого интереса к тому, что могло бы стать информационной базой исследования» [2.С.112].

Настоящая статья посвящена обзору идей ведущего социолога XX в. Пьера Бурдьё [1] Впервые эта работа на французском языке «Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie» была опубликована в 1965 г. Несколько глав в этой книге написаны его коллегами [5;6;7], но введение и центральные главы написаны Пьером Бурдьё [3;4].

Выражение «Middle-brow» мы читаем как «среднее», но не в смысле «средненький» или «посредственный», а скорее как «промежуточный». И хотя в тексте социолог использует выражение «a minor art» [3.Р.65], то есть, «малое искусство», по сути, все же речь идет о промежуточности.

Известно, что центральной задачей П.Бурдьё было такое развитие социальной теории, где преодолевался бы дуализм объективизма и субъективизма. Этой задаче служат разветвленная сеть понятий, важное место среди которых занимают понятия объективированной субъективности и субъективированной (интернализированной) объективности. Как отмечает

Н.А.Шматко, у французского социолога «социальная действительность структурирована, во-первых, со стороны социальных отношений, объективированных в распределениях разнообразных ресурсов (капиталов) как материального, так и нематериального характера, и, во-вторых, со стороны представлений людей о данных отношениях и об окружающем мире, оказывающих обратное воздействие» [8.С.60].

Представления, о которых идет речь, складывается из миллионов «малых восприятий», на них печать экономического, социального универсума. Усваивая их через сознание и бессознательное, человек вступает в практическое отношение к миру. Фотография выступает одним из вариантов огромного числа восприятий повседневной жизни, в этом феномене отображаются социально значимые реальности. Интерес к фотографии – это как раз интерес к повседневной жизни обыкновенного человека, интерес к коллективному опыту и коллективным представлениям. П. Бурдьё осуществляет социологическое и антропологическое исследование фотографического поведения людей, разных социальных групп.

Фотографическое поведение включает в себя разные практики: фотографировать, фотографироваться, рассматривать фотографии. Как и почему практики фотографирования столь широко распространились? Достаточно ли просто указать на доступность этой практики и легкость его использования? Как пишет П. Бурдьё, указывать на доступность и легкость – это «закрывать социологическую проблему таким объяснением, которое само должно быть социологически объяснено» [3.Р.13].

Фотография в целом не попадает в перечень устоявшихся художественных практик, таких как живопись или музыка. Занятие фотографией не предполагает академической коммуникативной среды, не является «профессией» в том смысле, когда человеку, прошедшему ученичество, даруется право на культурное потребление и практику, обычно принадлежащие наиболее возвышенным людям, и в которых отказывают человеку с улицы.

Но что такое фотография? П. Бурдьё показывает, что чисто механическое понимание фотографии не выдерживает критики. Ошибочно думать, что фотографическое изображение только записывает мир таким, каков он есть. П. Бурдьё пишет, что из всех качеств объекта в фотографии удерживается только одно – визуальное, которое появляется на мгновение, оно схватывается с одной точки зрения, обычно записывается в черно-белом цвете, как правило, уменьшается в размере и всегда проецируется на плоскость. «Фотография является конвенциональной системой, которая выражает пространство в терминах законов перспектив (скорее одной перспективы) и объемов» [4.Р.73]. И то, что фотография часто рассматривается как реалистическая и объективная запись визуального мира, имеет причину, заключенную совсем не в фотографии. Фотографии было назначено социальное использование, вот оно то и бывает «реалистическим» и «объективным». И если о ней говорят «символическая коммуникация без

синтаксиса», или короче – «натуральный язык», так это потому, «что селекцию, которую она делает от визуального мира, является логически совершенной в согласованности с репрезентациями мира, которые доминируют в Европе с эпохи Кватроченто» [Там же].

П. Бурдье опирается на мнение авторитетных историков искусства, например П. Франкастела: «Фотография – средство механического записывания образа в условиях более или менее аналогичным видению – делает видимым не реальные характеристики традиционного видения, но, напротив, его систематизированную форму: фотографию подают, даже сегодня, как функцию классического художественного видения, но это обусловлено успехами оптической мануфактуры и использованию одной линзы. Камера снабжена видением Циклопа, не человека, то, что называют «нормальным видением», является просто избирательным видением, мир бесконечно богаче в проявлениях, чем кто-то мог подумать» [4.Р.74].

Полная парадоксальность обычной фотографии обнаруживается в ее временном измерении. Мгновенно надрезая видимый мир, фотография использует средства растворения твердой и компактной реальности обычных восприятий в бесконечность скользких очертаний, подобным сновидениям. Стремясь выявить абсолютно уникальные моменты соответствующих ситуаций вещей, как показывал В.Беньямин, фотография выхватывает аспекты, обычно не воспринимаемые в перцептивном смысле, ибо они мгновенны: «природа, открывающаяся камере, – другая, чем та, что открывается глазу. Место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство» [9.С.54]. Фотография всякий раз рискует превратить человеческий жест в нелепый «соляной столб».

Для П. Бурдье интересна не просто фотография, на которой нечто отображено, но фотография, которую некто сделал, потратив время и деньги, которую кто-то держит в руках, зачем-то показывает какому-то другому человеку, которую сохраняют, а теперь еще и изучают.

Качественное исследование предполагает аналитику значимых мотивов, за фотографией события, которое предстоит индивидуальному рассматриванию, находится более сложное событие фотографирования и ситуация рассматривания [10.С.111].

Если во главу угла мы берем не просто случайности индивидуального воображения, пишет П. Бурдье, то обнаруживается, что «большинство тривиальных фотографий выражают, независимо от внутренних интенций фотографа, систему схем восприятия, мышления и оценок, общую для всей группы». «Нормы, которые организуют фотографическую оценку мира в терминах оппозиции между тем, что подлежит фотографированию и не подлежит, эти нормы неотделимы от внутренней системы ценностей, поддерживаемой классом, профессией, художественным объединением, частью которого фотографическая эстетика должна быть, даже если она отчаянно требует автономии» [1.Р.6]. Как бы не отрицали это индивидуальные фотографы, обнаруживается, что

регламентации и конвенции присутствуют как в самой непритязательной любительской фотографии, так и в фотографической практике, претендующей быть искусством. Именно поэтому возможно и критическое восприятие, чего бы оно не касалось – технического несовершенства или бедного вкуса.

Говорить о фотографии с точки зрения социологии – это «установить, как каждая группа или класс регулирует и организует индивидуальную практику, придавая ей функции, созвучные собственным интересам» [1.Р.8]. Неоднократно отмечался преимущественно городской характер фотографических практик, в то время как традиционное общество скорее избегает фотографирования. Но видеть в таком дистанцировании некие мифические механизмы («избегание сглаза») – это объяснять непонятное непонятным. Как пишет П. Бурдьё, крестьянское отношение к фотографии – это один из аспектов отношения крестьян к городской жизни. С крестьянской точки зрения фотографирование – это городское занятие, прерогатива буржуа и городского обывателя, это занятие ассоциируется с образом жизни, «который ставит вопрос о крестьянском образе жизни, принуждая его к эксплицитному самоопределению» (Там же).

Стремительное распространение фотографического опыта – среди прочего – это способ освоить новую идентичность и распрощаться с прежней, крестьянской идентичностью. Опираясь на наблюдение и интервью, П. Бурдьё и его коллеги описывают фотографические практики крестьян, деревенской буржуазии, городских рабочих, клерков и управленцев разного уровня, представителей высшего класса.

Какие факторы обычно указывают как основания циркуляции фотографий в социальной жизни? Говорят, что они позволяют противостоять времени как деструктивной силе, позволяют в коммуникации с другими пережить прошлое, позволяют выступить средством самореализации художественного чувства, удовлетворяют престижным ожиданиям, позволяют отвлечься от реальности, выступают развлечением. Но П. Бурдьё показывает, что психологические основания и абстрактные мотивы не должны отделяться от ситуации, где стремление становится практикой. В противном случае – это лишь иллюзия истины. «Объяснять опыт «потребностью» – это ссылаться на нечто, что является следствием этого опыта» [3.Р.15].

Скажем, фотографические практики рабочих – это абстрактная возможность, эти практики редки, энтузиазм к их расширению у рабочих отсутствует, и все это следствие не просто какой-то их неразвитости. Отсутствие энтузиазма к фотографированию у рабочих – это присутствие вполне отчетливой интернализации пределов этой группы, как экономических, так и социальных. Стиль суждений рабочих, которых интервьюировали об их фотографических практиках, нередко смешливый, однако в суждениях типа «это нам не нравится» имплицитно содержится «мы не те люди, для кого эти объекты и деятельность существуют как объективно возможные» [3.Р.17].

Психологический подход оставляет без ответа вопрос, как так случилось, что фотография распространилась в столь широкой сфере и столь неравномерно. Но фотография не удовлетворяет и вторичную потребность, под которой П. Бурдьё понимает сформированную образованием и поддерживаемую музеями практику контакта людей с профессионально созданной культурой. Фотография, с его точки зрения, если и искусство, то малое, по сравнению, например с живописью, литературой, театром она не до конца набирает очки своей легитимности.

По мнению П. Бурдьё, «фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее *семейной функции* или скорее функциям дарованными ей семейной группой - празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению семейной группы». «Так как семейные фотографии являются ритуалом домашнего культа, в котором семья – и субъект и объект, этот ритуал служит выражению праздничного чувства, которое семейная группа дарит себе, ритуал укрепляет это чувство, давая выражение, потребность в фотографиях является потребностью в фотографировании (здесь осуществляется интернализация социальной функции), и чем это чувство интенсивнее, тем более оно интегрирует группу» [3.Р.19].

Уже простая статистика подтверждает этот тезис: более двух третей фотографий – это запечатленные семейные праздники, летний отдых, дети. Особая тема фотографий семьи – свадебные фотографии. Не вдаваясь в описание крестьянской свадьбы, когда не существовало еще фотографических способов отправления этого ритуала, П. Бурдьё констатирует, что «свадебные фотографии были приняты быстро – как особые затраты они являются частью праздничного поведения, покупка групповой фотографии – важное потребление, которого никто не избежит без потери лица. Все идут в студию, даже самые бедные. Групповая фотография обязательна как почитание женатой пары, кто ее не покупал, выглядел скупым. Это все равно, что не платить долг. Результат – нет свадьбы без фотографий» [3.Р.20].

П. Бурдьё развивает идеи Э. Дюркгейма: социальная функция праздника – это сотворение группы заново, придание ей жизни. Вот почему фотография ассоциируется с праздником, она обеспечивает своими средствами очевидность этому критическому моменту социальной жизни, в котором группа торжественно вновь утверждает свое единство. Смысл фотографии – в событии фотографирования, важнейшего ритуала семейной интеграции.

Социальные действия, имеющие устойчивый характер, следующие установленному образцу или правилу, выражающие смыслы посредством символов в антропологии, называют ритуалами. Социальные взаимодействия опираются на ритуалы, в эти символические формы поведения упакованы как раз те разделяемые людьми смыслы и верования, ориентированные на видение и мышление его участниками. Как писала М. Дуглас, «ритуалы для общества значат больше, чем слова для мысли» [11. С.100].

Социальное взаимодействие предполагает, что стороны предъявляют себя друг другу, фотография – свидетельство такого предъявления. Фотографирование семьи – это часть ритуала интенсификации ее связей, поэтому на фотографии ее границы расширенные. Ритуалы создают и развивают такой опыт, который вне ритуала невозможен. Ритуал семиотически переопределяет ситуацию. Функция брачного ритуала – благословить, одобрить союз двух групп, что осуществляется через союз двух индивидов. П. Бурдьё свидетельствует, что фотографии первых причастий не появляются ранее 1930 г, а фотографии крещения позже и редко. Крещение собирало малый круг тесной родни, и фотографии редки. Первое причастие давало матерям возможность сфотографировать детей. Значение и роль фотографии производно от социального значения торжества. Обычно на свадьбе детей не снимают, это не их праздник [З.Р.20]. Нельзя не заметить изменений в объектах фотографирования. На ранних семейных фотографиях дети никогда не были центром внимания. Дети часто появляются на фотографиях после 1945г. Если прежде была одна иерархия в предпочитаемых изображениях: сначала взрослые, затем взрослые и дети, наконец, только дети, то теперь иерархия делается обратной. Послать фотографию ребенка родственникам по почте – это представить нового члена группы в целом, которой нужно теперь «признать» дитя [З.Р.22]. Узнавание – вот критерий правильной и точной репрезентации, когда мы рассматриваем фотографию как объект социологического чтения.

С социологической точки зрения, пишет П. Бурдьё, свадебные фотографии представляют собой социограммы. Чтение старых свадебных фотографий имеет форму курса генеалогического знания, в котором мать, специалист в этом предмете, сообщает детям о связях, которые соединяют каждого из них с изображенными людьми. Быть сфотографированным – быть свидетелем какого-то общества, удостоиться уважения и чести быть приглашенным. Фотографии главных церемоний возможны потому, что они обеспечиваются чтением, они схватывают поведение, которое социально одобрено и социально регулируемо, это поведение, которое торжественно отмечается.

«Ничто не может быть сфотографированным безотносительно к тому, что должно быть сфотографировано. Церемония может быть сфотографированной, потому что она выбивается из ежедневной рутины, и должна быть сфотографированной, потому что она реализует образ, который группа стремится иметь о себе как свой образ» [З.Р.23-24]. То, что фотографируется, и то, что читается на фотографиях, – не индивиды с их характеристиками, но социальные роли – это образ мужа, образ ребенка на первом причастии, образ солдата, образ американского дяди, образ тети из Савиньяно. Фотография, посланная дочерью, это не изображение ее мужа, но скорее символ ее социального успеха.

В большинстве крестьянских семей фотографии хранят не на виду, в отличие от свадебных и некоторых портретов. Считается нескромным показывать членов семей любому. Мелкая буржуазия в деревне принимает практики

фотографирования, отличающиеся от крестьянских практик уже в этом. В крестьянских стратегиях отрицаются городские ценности. Крестьяне считают, что городские ценности отрицают их собственные. Крестьяне отрицают деятельность, которая противоречит их системе ценностей, они доверяют специалисту со стороны задачу зафиксировать ритуал, который вовлекает всю общность, это подчеркивает церемониальность происходящего [3.Р.25]. Городские семьи изображают сами себя, больше доверяя члену семьи, обычно главе семьи, задачу изобразить домашний ритуал. Город будет связан с утверждением нуклеарной семьи на месте прежней расширенной. В обиходе высшего класса увеличивается число фотографий природных ландшафтов в ущерб традиционным праздничным снимкам.

П. Бурдьё это объясняет ослаблением семейных связей, которые обычно интенсифицировались в праздники.

Показывая непродуктивность подхода к фотографии как художественной практике, П. Бурдьё рассматривает ее как среду, подобную языку. И в огромном море возможных продуктов этой среды он выделяет, пожалуй, самую массивную часть, тогда как редчайшие художественные свершения могут составить только долю процента от этого массива, и их можно предоставить вниманию художественных критиков. Понятно, почему в альбомах по истории фотографии мы видим как раз «ландшафты», – в них попали как раз те островки фотографического опыта, который ориентирован на эстетические или исторические факторы, они расположены в океане огромного множества архетипических изображений семьи.

В семейных альбомах горожан можно увидеть фотографии, казалось бы, далекие от торжественной приподнятости ритуалов, освящающих культ семейного единства. Нередко на фотографиях можно столкнуться с дурачеством, шутками, когда демонстрируется дурной вкус, но ритуальное кощунство – важная сторона любого карнавала. «Это отнюдь не отрицает главного – быть инструментом освящения. Пусть это даже «против шерсти», против правил хорошего тона, но, нарушая правила хорошего вкуса и выражая это, люди контролируют недостаток контроля. Это отнюдь не десакрализирующие фотографии» [3.Р.27].

Нуклеарная семья в городском сообществе лишилась многих своих традиционных функций, как экономических, так и социальных. Нужны какие-то способы освоения возникающих здесь сфер приватности и индивидуальности. Семья утверждает свое единство и свою непрерывность через аккумуляцию знаков своего единства и близости. Фотография вводит каждую индивидуальную историю в серию отдельных событий, берет на себя функцию накопления семейного наследия. «Принятие домашних практик фотографирования совпадает с более точной дифференциацией между тем, что принадлежит публичной сфере и частной сфере» [3.Р.29].

Массовое общество и визуальная массовая культура предполагают друг друга. Опыт всматриваться в изображения, в том числе и изображения себя, предполагают готовность быть показанным всем.. Настанет пора нового социального ученичества, нужно будет овладевать навыками не

только видеть, но и готовностью быть видимым. «Как частная техника фотография производит приватные образы приватной жизни. Через фотографический образ индустриальная технология дала большинству неимущих людей возможность собственных портретов, и это портреты индивидов, не являющихся великими людьми. Портретная галерея демократизируется, и каждая семья имеет, в лице главы семьи, своего портретиста» [3.Р.30].

Существует связь между становлением фотографии, способа, каким мир был закодирован в черно-белые изображения, и социальной историей зеркала и зеркальности. Это показывают исследования С. Мельшиор-Бонне. Есть несомненная параллель между индивидуально переживаемой «стадией зеркала», описанной Ж. Лаканом, и совершившейся в истории экспансией зеркала в повседневную жизнь людей. Потребность обладать своим изображением в Новое время становилась все острее, к XX в. право на обладание своим портретом будет внесено в качестве одного из пунктов в список прав человека. Триумф фотографии, пишет исследовательница, завершает процесс «демократизации нарциссизма» [12.С.241].

В семьях появился фотографический альбом с фотографиями детей, гимназическими снимками выпускников, свадебные фотографии, у людей появился личные удостоверения с фотографиями. Это дополнительный ресурс социального контроля над подвижным населением, и чем более массовым оказывался этот процесс, тем более востребованными становились люди новой профессии, задачей которой являлась техногенная визуализация мира [7].

Семейный альбом выражает сущность социальной памяти, но его задача не «исследование утраченного времени». Семейные фотографии с комментариями выступают опорами в ритуальной интеграции, в ходе которой новичку позволяют пережить свою идентичность. Фотографии не только «пробуждают» прошлое, но они и «заклинают» его, скажем, похоронные ритуалы выполняют в обществе нормализующие функции. Как отмечает П. Бурдьё, фотографии ритуалов траура, несомненно уходящие корнями в крестьянский мир, выполняют именно эту функцию, напоминая об умирании, о былой жизни, ее конце, о похороненных, они напоминают и об оставшихся в живых. Логический порядок социальной памяти дополняется визуальностью, пробуждающей и передающей память о событиях, заслуживающих быть сохраненными, ибо группа видит в них фактор связи в память их прошлого единства. Ритуальное единство живых стремится противопоставить себя злу смерти.

Семейные фотографии, которые передаются от поколения к поколению, образуют некий эквивалент капиталу благ, семейному архиву, семейным драгоценностям, их священный характер – следствие испытания долгим временем, когда они освящали эту социальную идентичность. И, как пишет социолог, «фотографирование не может освободить себя от функций, которым обязано своим существованием, не может создать своих целей и осуществлять специфические интенции автономной эстетики» [3.Р.32].

Заметим, что если в наших представлениях будет доминировать эстетическая установка на восприятие фотографии, то тогда нам будет трудно согласиться с тезисом П. Бурдьё. Ведь содержание фотовыставок, музейные экспозиции, иллюстративный материал книг по истории фотографии – все это демонстрирует обратное: фотографы стремятся к собственным целям, провозглашая собственную автономную эстетику. Но что лежит в основе подходов, определяющих правила музеефикации фотографии? Если взять известный диск «Фотография и дагерротип: 5000 шедевров», то в нем собраны работы 450 фотографов XIX в. [13]. Но П. Бурдьё пишет о фотографических опытах сотен тысяч людей. Именно они социологически значимы. Даже когда фотографы добавляют новые функции, они будут вариантом прежнего архетипического начала [3.Р.35].

Расширение фотографических практик очень тесно связано с отдыхом и туризмом. Отпуск является одной из главных точек семейной жизни. Фиксируя образ наиболее замечательных мест и моментов, человек преобразует их в памятники досуга, фотография является подтверждением, что у человека был отпуск, свободное время запечатлено. «Фотография – это то, что делают в отпуске, и то, что делает отпуск» [3.Р.36]. Фотография замещает определенную несомненность объективного образа на стремительную сомнительность субъективного впечатления, которое служит трофеем. Происходит превращение реальных ландшафтов и монументов в их изображения. Об этом писала С. Зонтаг, вспоминая фильм Ж.-Л. Годара «Карабинеры» [14.С.184].

Усложнение средств приходит в фотогафию извне, не из появления новых требований в самом фотогафировании. По мере роста доходов расширяется круг владельцев фотокамер. От социальных норм по-прежнему зависит то, что может быть и что должно быть сфотогафировано, поле фотогафируемого не может расширяться до неопределенности. Как пишет П. Бурдьё, для крестьян объекты их каждодневного окружения не считаются достойными фотогафирования: к чему фотогафировать то, что видишь каждый день? [3.Р.34]. Дети образуют исключение, но до определенного возраста. Для начала видения полезна дезориентация. Когда жизнь гомогенна, когда взрослая жизнь проходит в том же окружении, что и детство, то ее фотогафируют мало.

Появлению другого интереса к фотогафированию предшествует нейтрализация традиционной функции, которая является функцией интеграции группы. В отсутствие этого детерминирующего фактора само практикование фотографии образует аномалию, род девиантности. «Семейная фотография является как указателем, так и инструментом интеграции. Фотография, определяемая через отказ ей в этой семейной функции, часто указывает на более низкий уровень интеграции» [3.Р.40].

Не удивительно, что фанаты и любители образуют две отдельные популяции, с совершенно противоположными характеристиками. Скорее всего, именно фанаты отличаются от семейных фотографов своими эстетическими устремлениями, которые они приносят в фотогафию.

«Поведение фаната, которого просят сфотографировать детей, а он проводит часы в секретной темной комнате, противостоит тому фотографу, который придает торжественность и общественную святость семейному культу, как магия противостоит религии, в понимании социологов». «Фотографы – фанаты встречаются более часто среди холостяков, чем среди женатых, среди бездетных семей, чем тех, у кого есть дети, среди молодых людей (от 18 до 20), чем среди более старших. Женитьба снижает активность участия в фотоклубах» [З.Р.40,41]. Вступление в фотоклуб изолирует посвященного от сообщества любителей, происходит настоящая культурная инициация. Фотография предоставляет особую возможность увидеть социальную логику фотографирования, которая может позволить некоторым членам группы *petite bourgeoisie* выглядеть оригинальными в увлеченности фотографической практикой, освобожденной от ее семейной функции. Так же она может вести многих членов высшего класса к отказу от пылкой приверженности к такой практике, подозрительно вульгарной самим фактом ее популярности [З.Р.47].

Крестьянское сообщество достаточно строго интегрировано и достаточно защищено своими ценностями, чтобы наложить императив конформности на своих членов и исключить соблазн изменять себя, имитируя горожан. Как пишет П. Бурдьё, ассоциированная с городской жизнью, фотографическая практика в глазах крестьян выглядит смехотворной претензией «выглядеть горожанином». Крестьянами фотографирование отвергается не само по себе, но как чудачество горожан, оно замечательно подходит для «чужаков», и только для них. В этой сфере инновативное поведение горожан не может вызвать имитацию, потому что быть толерантным к другой группе – это ее игнорировать, избегать повода быть идентифицированным с нею [З.Р.50].

Легитимным оправданием фотографической практики является ее социальная функция, а не эстетическая. Вот что обычно забывают при обсуждении вопроса, является ли фотография искусством, обладает ли фотография эстетической ценностью.

Группы клерков и рабочих видят эти ценности по-разному, обе эти группы противостоят позициям эстетической теории философского толка. Подход к фотографии может варьироваться у разных индивидов или даже у одного и того же индивида, но в этих группах дает о себе знать все же чувство невысокого ранга этой повсеместной практики, равно как ощущение неопределенной ее легитимности [З.Р.61].

Младшие управленцы столь же двусмысленно и противоречиво склоняются к тому, чтобы даровать фотографии художественный статус, и озабочены, по крайней мере, на словах, тем, чтобы освободить фотографию от ее функции семейной памяти. Старшие управленцы в своих рассуждениях могут более-менее методически отвергать сведение фотографии к ее традиционным функциям, но в реальности их активность показывает, что они не придают фотографии ту ценность, какую признают в суждениях: их

практика, которая в целом не является интенсивной, является в большей степени посвященной традиционной функции.

Всякая речь о фотографии, пишет П.Бурдьё, происходит в искусственной атмосфере упражнений в риторике, потому что чувства и вкусы вовлекаются без того, чтобы быть примененными к их объектам. Так как эти объекты не являются социально освященными, каприз любого зрителя может придавать ценность фотографии, зритель сам может продвинуть фотографию к статусу художественного объекта, потому что это ему нравится, а не потому, что это диктуется культурной правильностью.

«Фотография есть объект бесчисленных стереотипов, и нет сомнения, что практика фотографирования больше, чем любая другая, предполагает отношение к социальному образу практики, в своей практике все индивидуальные фотографы отсылают объективно к образу, который они имеют о практике других, и образу, который другие имеют об их практике» [3.Р.66]. Именно это склоняет многих исследователей к мысли, что фотография стремится быть похожей не на жизнь, а на фотографию.

Попытки придать художественные интенции фотографии кажутся непомерными, ибо модели и нормы, требуемые для этого, отсутствуют, и потому, что возможности для персональной экспрессии или творчества лежат скорее в выборе объекта, чем в трактовке этого объекта, поэтому, пишет П. Бурдьё, было бы наивно полагать, что фотография делает эстетический опыт доступным любому, фотография – это популярная практика и очень редкая возможность для эстетического опыта [3.Р.71].

Будь фотография освященным искусством, то применение эстетических замыслов было бы более простым, тогда бы индивид был оснащен целым корпусом принципов, определяющих автономную фотографическую эстетику. Он был бы способен найти в освященных моделях эстетические определенности ориентирования для практики, уверенной в своей художественной ценности.

Если это так, мы можем видеть, что индивиды, которые побуждают себя трактовать фотографию как художественную деятельность, могут составлять только меньшинство от «девиантов». Они социально определяются через их большую независимость от условий, которым подчиняются практики большинства не только в существовании, но также в их объектах, их возможностях, их «эстетике», их особом отношении к профессиональной культуре, связанной с позицией в социальной структуре. «Фотографии воспринимаются как совершенно правдивое отображение реальности благодаря тому, что образы социально используются» [4.Р.76].

На языке любой эстетики фронтальность означает вечность, в противоположность глубине, через которую воспроизводится темпоральность, а развернутый план выражает бытие или сущность, то есть безвременность. Как отмечает П. Бурдьё, наше видение конвенционально, есть «порядок видения, который доминирует во всей изобразительной

традиции и, следовательно, во всем восприятии мира. Обычные практики подчиняют фотографический выбор категориям и канонам традиционного видения мира». Так, принимая расположение и позы фигур как на византийских мозаиках, фермеры, позирующие на свадебных фотографиях, избегают способности фотографии дереализовать вещи через их темпорализацию [4.Р.76].

Может ли искусство без художественного мастерства быть искусством? С точки зрения популярного натурализма прекрасная картина является только картиной прекрасной вещи или, что бывает реже, прекрасной картиной прекрасной вещи. В этот объем часто и зачисляют фотографию, особенно цветную, она полностью отвечает таким ожиданиям. Но что лежит в основе определения круга предметов, подлежащих фотографированию? Для ответа нужно обратиться к социальным императивам, именно они определяют технические и эстетические стороны фотографии. И ясное дело, что разные социальные группы по-разному назовут эти императивы.

Скажем, фотограф, воплощая определенный замысел, может получить нужные ему нерезкие и туманные изображения. Популярная эстетика их отвергнет как грубые и неудачные. Такая популярная эстетика лучше всего воплощается в сельской общине. Здесь эстетическое прямо отождествляется с социальными нормами [4.Р.79]. Например, значение позы, принятой на фотографии, может быть понято только в отношении к символической системе, в которой она имеет место. Эта система для крестьян определяет поведение и манеры как подходящие для отношений с другими людьми. Фотографии обычно показывают человека стоящим прямо к камере лицом, в центре изображения, на соответствующей дистанции, в состоянии покоя, с выраженным чувством собственного достоинства. Такие же интенции демонстрируются в отношении осанки, самой хорошей одежды, в избегании того, чтобы быть застигнутым врасплох в обычном окружении, за каждодневной работой. Антропологи, использующие визуальные методы, хорошо знают эту проблему [15].

Крестьянин полагается на такую философию фотографии, в соответствии с которой только определенные объекты, в определенных случаях достойны того, чтобы быть сфотографированными, ему кажутся необъяснимыми стратегии горожан, которые снимают по правилу «все годится». Но, как отмечает П.Бурдьё, мы должны избегать резкого противопоставления вкуса горожан как «естественного» вкусу крестьян как иерархически подчиненного. «Естественное – это культурный идеал, который должен быть вначале создан, а потом уже зафиксирован» [4.Р.81]. Эстетическое сознание отнюдь не свободно от социальных условий.

На большинстве групповых фотографий люди изображены очень близко друг к другу (всегда в центре изображения), часто держась за руки. Глаза людей повернуты к камере так, что все изображение нацелено на отсутствующий центр. На фотографиях пар субъекты обнимают друг друга за талию, в совершенно традиционной позе.

Поведение человека вызовет неодобрение, если на групповом торжественном снимке по случаю бракосочетания он примет ненадлежащую позу или не станет смотреть в камеру. Сходимость взглядов и расположение индивидов объективно тестирует сплоченность группы. Выражение этого настроения может быть увидено на фотографиях семьи, все предпочитают позу естественную, но выставленную в выгодном свете, и они предпочтительнее тех композиций, на которых люди «взяты как в жизни».

Вполне возможно, что спонтанное желание фронтальности связано с наиболее глубоко укорененными культурными ценностями. Старательность людей свидетельствует о власти этих ценностей, эта власть как добровольна, так и принудительна. Именно от этой инстанции власти происходит власть фотографа, она транслируется. Силу этой власти чувствует буквально кожей лица всякий человек, которого фотографируют. В крестьянском обществе личные связи доминируют, высока значимость личного уважения, в таком близком мире всегда чувствуется все время присутствие взгляда другого, понимается важность воздать другому наиболее достойный образ себя. Позирующий адресует зрителю акт почтения, учтивости в соответствии с конвенциональными правилами, и он требует, чтобы зритель подчинился тем же конвенциям и тем же нормам [4.Р.82].

Никто не знает теперь, какой была дофотографическая жизнь. Фотографии мощно закодировали образ жизни, возможно ли расшифровать его? «Несущие на себе печать этих конвенций, фотографии отсылают к такому стилю социальных отношений, в котором семья и «дом» более реальны, чем отдельные индивиды. Людей в общине, прежде всего, определяют их социальные связи, в них социальные правила поведения и моральные коды более очевидны, чем чувства, желания или мысли отдельных субъектов. Здесь социальные изменения точно регулируются благословляющими конвенциями, и выполняются при постоянном страхе осуждения со стороны других, при наблюдающем оценивающем глазе, готовом осудить от имени норм, о которых не задают вопросов и которые сами не задают вопросов. Всегда доминирует необходимость предоставлять лучший образ себя, образ, наиболее связанный с идеалом достоинства и уважения. Как при этих условиях может репрезентация общества быть чем-то другим, нежели чем репрезентацией репрезентированного общества?» [4.Р.83-84].

Если кратко определить отношение «народной эстетики» и «ученой эстетики», то понадобится слово «оппозиция». Отношение к легитимной культуре у разных субкультурных групп никогда реально не исключается. Как пишет П. Бурдьё, рабочие не могут ни игнорировать существования ученой эстетики, которая бросает им вызов, ни отказаться от своих социально обусловленных пристрастий, не говоря об их утверждении и легитимизации. Они избегают этого противоречия через установление, порой вполне эксплицитное, дуалистической шкалы суждений. Они должны испытать свое отношение к эстетическим нормам в терминах логики

диссоциации, так как они должны отделить обязательную практику от обязательных суждений об этой практике. Но даже когда они стремятся к другим фотографическим жанрам, хотя бы в намерениях, они никогда не мечтают о порицании функций семейной фотографии [4.Р.84].

«Суждения вкуса», проанализированные И. Кантом, предполагают различный жизненный опыт. Как фиксирующие переживания красоты «суждения вкуса» социально обусловлены, они, во всяком случае, никогда не свободны от социальных условий, которые и делают возможными «людей вкуса». И. Кант, как известно, предлагал различать «то, что приятно» и «то, что радует». «Незаинтересованность» – единственная гарантия собственно эстетического созерцания. Но фотографии, пишет П. Бурдьё, делаются, по меньшей мере, только для того, чтобы их показывали и чтобы на них смотрели, распознавание любой фотографии – это распознавание ее использования возможными зрителями, ее возможного использования для любой аудитории. Изображения всегда оцениваются в связи с функцией, которое оно выполняет для человека, который на нее смотрит, или с функцией, которую она может выполнять для другого человека. Созерцание семейной фотографии предполагает приостановку всех эстетических суждений, потому что священный характер объекта и сакрализация отношений между фотографом и изображением, безусловно, достаточны для оправдания существования изображения, которое реально нацелено на прославление его объекта.

Ценность фотографии измеряется, прежде всего, ясностью и информационным интересом, она входит в коммуникацию как символ или, лучше сказать, аллегория [4.Р.92].

Фотографический образ обычно признается как наиболее достоверная репродукция реальности, полностью выполняющая ожидания популярного натурализма. Вот почему фотографические практики, ритуалы празднования и освящение групп и мира полностью вписываются и завершаются интенциями «популярной эстетики», праздничной эстетики, то есть эстетики коммуникации с другими, выражающей общность человека с миром [4.Р.94].

П. Бурдьё выделяет несколько пластов культуры, каждый из которых включает в себя различные виды бытования экспрессивно выраженных смыслов, они отличаются степенью легитимизации, уровнем формализации соответствующих институтов, наличием авторитетов и процедур выполнения ими экспертных функций. Так, существуют сферы осуществившейся легитимности: музыка, живопись, скульптура, литература, театр. Здесь есть освященные работы и системы правил, определяющих подход к освящению. Здесь, так или иначе, сложились универсальные требования, сложилась система образования и корпус критиков, в культурном пространстве эту роль выполняют университеты, академии, консерватории [4.Р.97].

Но можно выделить сферы, еще подлежащие легитимизации. Это, например, кино, фотография, джаз, шансон. Как пишет П. Бурдьё, здесь

скорее следует говорить о том, что легитимизация требуется, ее осуществляют «конкурирующие авторитеты легитимизации», этой цели служат клубы и всевозможные объединения, имеются печатные издания и программы телевидения. Фотография входит в этот круг.

Наконец, существует сфера сегментарной легитимности, это громадная сфера эстетизированной повседневности: одежда, косметика, кулинария, декорирование. Как отмечает П.Бурдьё, здесь существуют уже нелегитимные авторитеты легитимизации: дизайнеры моды, реклама и т.д.

Позиция фотографии в иерархии культур оказывается посредине. С одной стороны, мы находим «вульгарные» практики, предоставленные произволу вкуса, с другой стороны, благородные культурные практики, подчиненные строгим правилам. Этим объясняется двойственность подходов, которые фотография вызывает. Усилия энтузиастов определить фотографию как полностью легитимную художественную практику, пишет П. Бурдьё, почти всегда оказываются безрассудными и безнадежными, потому что они практически ничего не могут противопоставить социальному подходу к фотографии, который никогда не напоминает о себе столь решительно, чем тогда, когда кто-то пробует ему противоречить [4.Р.97].

Не случайно, что страстные фотографы всегда вынуждены развивать эстетическую теорию своей практики, чтобы оправдать собственное существование как фотографов через оправдание существования фотографии как истинного искусства. Эстетика разных групп выражает себя как в фотографической практике, так и в суждениях о фотографии, и она проявляется как аспект их этоса. Эстетика огромной массы фотографических работ может быть оправданно сведена, и это не снижает ее значения, к социологии групп, которые их порождают, функций, которые им приписывают, и значений, которые они им придают как эксплицитно, так и более часто имплицитно [4.Р.98].

Статья выполнена в рамках грантового проекта, поддержанного РГНФ (№05-03-03357а)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.
2. Семенова В.В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.:Добросвет,1998.
3. Bourdieu P. The Cult of Unity and Cultivated Differences// Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.
4. Bourdieu P. The Social Definition of Photography// Ibid.
5. Chamboredon J.-C. Mechanical Art, Natural Art: Photographic Artists// Ibid.
6. Castel R. and Schnapper D. Aesthetic Ambitions and Social Aspirations: The Camera Club as a Secondary- Group// Ibid.
7. Boltanski L.and Chamboredon J.-C. Professional Men or Men of Quality: Professional Photographers // Ibid.
8. Шматко Н.А. «Габитус» в структуре социологической теории// Журн. социол. и социал. антропологии. том 1, №2, 1998.

9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
10. Круткин В.Л. Фотографический опыт и повседневность //Визуальные аспекты культуры: Сб. науч. ст. Ижевск; 2005.
11. Дуглас М. Чистота и опасность. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
12. Мельшиор-Бонне С. История зеркала: Культура повседневности. М.:Новое лит. обозрение, 2005.
13. Фотография и дагерротип: 5000 шедевров. Электронная библиотека. «ДиректМедиа Паблишинг».
14. Зонтаг С. В платоновской «пещере»: Фрагменты из книги «On Photography» //Визуальные аспекты культуры: Сб. науч. ст. Ижевск; 2005.
15. Banks M., Morphy H. Introduction: rethinking visual anthropology// Rethinking visual anthropology. London, 1999.

Поступила в редакцию 2.02.2006

V.L.Krutkin

Pierre Bourdieu : Photography as means and index of social integration

In article considered understanding of a photography in social theory of Pierre Bourdieu , its functions in system of social institutes, its place in hierarchy of cultural practices and value of photographic experience for visual researches in social anthropology.

Круткин Виктор Леонидович,
Удмуртский государственный университет
426034, Россия, Ижевск, ул. Университетская 1 (корп. 6).
E-mail: krutkin@uni.udm.ru